

室内楽における楽器間で織りなす共鳴に関する一考察（Ⅱ）

— ピアノ演奏者からみるブラームスのクラリネット三重奏曲 —

富山 律子

A Study of the Interweaving Resonances of Chamber Music（Ⅱ）

— From the viewpoint of the pianist in Brahms' Op.114 —

Ritsuko Tomiyama

Abstract

What gives birth to the rich sound of chamber music? In continuation of a previous article, the author will make an analysis and consideration of the second through fourth movements of Brahms' Op.114. Previously, the writer analyzed the first movement. There, the combination of singing technique and technique in honing in on the quality of each other's sound, derives and expresses the assimilated timbre of instruments having different tonal qualities. Sound develops timbre through the overlapping harmonics born from resonance. It is the author's belief that the blending of resonances in chamber music is the result of musicians responding to each other's sounds and sensitivities.

As Op.114 features the combination of a keyboard instrument, stringed instrument, and wind instrument, the essential tones of each instrument differ. From an analysis of the piece, it becomes clear that unison is frequently employed in Op. 114 during the delivery of melody and accompaniment among the instruments. Thus, this technique employed by Brahms prompts the instrumentalists to an awareness of the harmony produced by their overlapping sounds. This harmony becomes the rich tones of chamber music.

Key words : Brahms, chamber music, piano, clarinet, cello

I. はじめに

ブラームスは、ピアニストを室内楽のパートナーとして考えていた¹と言われる。デートレフ・クラウスは、ブラームスが「ピアノによるリズムの協調と多彩な音色を、響きを豊かにするものであるとして評価し、同時に弦と管の響きを混ぜあわせて、和声的なつくりを密にしている」²と述べている。ピアノは響きが減衰する楽器である故に、弦楽器や管楽器のような音の継続や、発音後に膨らませるような奏法は出来ない。しかし、ブラームスは室内楽にピアノを用いる事で、異なる楽器間での豊かな調和を求めていたのである。

ブラームス（1833～1897）のOp.114は、クラリネットとチェロ、ピアノの編成で1891年に作曲された。ブラームス最後の室内楽曲であるクラリネット・ソナタOp.120やホルン三重奏Op.40と同様に、ブラームス自身によってヴィオラでの演奏も可と記されている。弦楽器とピアノを用いたブラームスの室内楽は、作曲時期が初期から晩年まで多

岐に渡っているが、1891年まで管楽器との室内楽はホルンを用いた1曲だけである。

ピアノと弦楽器の組み合わせを好んだブラームスは、1891年にクラリネット奏者のミュールフェルトに出会い、クラリネット三重奏Op.114、クラリネット五重奏Op.115、クラリネット・ソナタOp.120-1、Op.120-2の4曲を作曲した。ミュールフェルトの演奏について門馬は、「演奏技術が完全無欠だったばかりでなく、音はあくまで美しく甘く、解釈から表現まで実に優れていた。しかも、クラリネットの音自体がブラームスの晩年の深刻な気分特に適していた。」³と評し、「クラリネットの室内楽4曲は、クラリネットの近代的特性を十分に生かし、音域によって音色の異なる性質をたくみに利用している。そして、主としてクラリネットのかもしれないロマンス性が、それらの曲の共通の情緒を与えている」⁴と述べている。ミュールフェルトと出会った頃、ブラームス自身、自分の表現したいことはすべていつくしてしまったように感じていた⁵が、ミュールフェルトの演奏はブラームスに再び作曲意欲を湧き立たせ、哀愁を帯びた中に深い叙情性に溢れたクラリネット作品が生まれたのである。優れたピアニストとして活躍していたブラームスは、自身の室内楽の初演ではピアノを担当していた。本稿で扱うOp.114の初演もブラームスのピアノ、ミュールフェルトのクラリネットなどによって行われた。

本稿は、Op.114における同音での重なりに着目して、引き続き第2楽章～第4楽章の楽曲分析を行う。

Ⅱ. 楽音について

楽音とは、倍音を含み、音楽作品を構成する音である⁶。Op.114で用いられる管楽器と弦楽器と鍵盤楽器は、楽器の構造も奏法も違い、楽器そのものの音色が異なる。音とは、どのような音も基本音と倍振動のみの組み合わせででき、それが音色となって⁷おり、楽器の演奏等で「どうするとなぜそのような音が出るのか」については、音が倍音によって構成されていることが説明の基本となる⁸と言われる。

旋律を奏でる楽器の音は、共鳴による倍音を含んでいる。固有振動数によって構成される倍音の配列音の全ての響きを聞き取ることは難しいが、ピアノでC音の鍵盤を音が出ないように押さえ、C音に構成される倍音のG音をC音よりも低い音域ではじくと、抑えていたC音が同時に響くことなどで確認できる。同様に、C音よりも高音域で倍音配列音をはじくと、その音はダンパーペダルを踏んだような響きが残る。発音した音の振動によって、構成される複数の音が共鳴する。そして、一つひとつの倍音が重ね合わさる事で音色が形成される⁹のである。弦楽器は、振動させるものは指や弓、振動し音を出すのは弦、弦の振動と共振して音を増幅する箱、出た音を伝える媒質は空気¹⁰である。対して管楽器は、振動して音を出すのが空気、音を伝えるのも空気¹¹であり、「管の中を伝わっていった波が同じ空気にぶつかって反射すること、管の両端で反射し、中をいくども往復することによって、振幅の大きな定常波が作られること、その振動によって外の空気に透過した波は進行波となって伝わり、音として聞かれる」¹²。楽器ごとに振動のパターンが複雑に変化する事で、楽器特有の音色が生まれるのである。

基音となる音に配列される倍音の重なりが音色を作る為、より倍音を多く含む音は響きの豊かな音色となる。ピアノで同時にいくつもの音を打鍵する際、共通する倍音が複数存在するが、豊かに響く音色での演奏を行う為に、それらの倍音をバランスよく重ねる事が重要と言える。

この作業に関してソロの演奏は、奏者一人に全て委ねられる。しかし、室内楽は、「弦、管、ピアノなどによる少人数の重奏音楽で、その特徴は各楽器が対等の独創性をもって重奏を形作ること」¹³であり、そして、ピアノは「和声、リズム、音力手段は増すが、音質は弦や管と融合しない打弦音であるため、合奏は融一より対立的になり、協奏的重奏の性格が強まる」¹⁴ものである。

ブラームスは、ピアノの構造上の特性を理解した上で、室内楽に効果的にピアノを用いていた。Op.8の主題提示ではピアノのソロにチェロが加わり、時間を置いてヴァイオリンが重ねられる。ピアノとチェロの音色の融合によるたっぷりとした響きは徐々に音量を増し、ヴァイオリンへの期待が膨らむ。3つの楽器が揃った際には、高揚感に満

ちた響きと流れが生まれる。ピアノの響きに他楽器が融合されていくことで、ブラームスが評価した室内楽でのピアノの有効性を感じる。

Ⅲ. 楽曲分析・考察

本稿で扱うブラームスのOp.114は、それまでのブラームスのピアノ三重奏と異なり、各楽器の音は簡潔でありピアノパートと他楽器のユニゾンが少ない。そして、ブラームスの書法である楽器の間で主題を交換する¹⁵構成において、同音での受け渡しが多く存在する。この作品は、クラリネットを用いることで、キースが述べるように永遠に秋の色調をたたえた郷愁にひたることができ¹⁶、ブラームスのクラリネット作品における著しい特徴は、無駄のない動機労作の熟達から生み出された緊張感¹⁷にある。

Op.114の第2楽章～第4楽章の分析結果を基に、各楽章で主題の提示、旋律や場面転換箇所を抜粋して検証を行う。

【2楽章】Adagio 二長調 4分の4拍子 一種のロンド形式

クラリネットが、第1楽章最終音のA音の余韻を味わうように主題を奏で始める。第1楽章最後にppで上昇し、浄化されたように消えたクラリネットのA音は、第2楽章の開始音となる（譜例1）。この楽章では、主題の提示となる第1小節から第8小節、楽器間で旋律の交換が行われる第37小節から第42小節までを抜粋して考察を行う。

譜例1

ピアノは16分音符でクラリネットの3度音程下から始まり、次に続くクラリネットは同音列で旋律を続けている。ピアノの左手とチェロが同音域のD音で開始し、チェロがバスラインを担う事で、pの中でバス音が減衰せずに豊かに響く。ピアノとチェロは、1拍目が16分休符でありクラリネットの裏拍から始まる事で、同音で同時に入る為のタイミングや音質を合わせる意識が高まる。

第3小節4拍目裏で休符となるチェロのD音はクラリネットが次の小節で引き継いでいることがわかる。休符があることでピアノとチェロの響きが消え、クラリネットのD音の響きが浮き立つ。2拍目からチェロがクラリネットに沿う旋律を奏で始める。ここでは、1拍目裏拍から入るピアノの左手のA音が、2拍目のチェロの開始音と同音であることで低音からの跳躍を伴ってチェロの旋律が始まるようである。クラリネットのD音に対し、ピアノのA音からのオクターヴ跳躍でチェロの旋律が始まる形となっており、2拍目ではチェロとピアノが同音で重なることで響きを増している。音域の幅と音色の融

合による響きの広がりを生み出していると言える。クラリネットがdecresc.で旋律を終える最終音のA音に重なるように、チェロは5度音程の跳躍を用いて同音域のA音を響かせ、チェロへ旋律の交換が同音での重なりによって行われている。クラリネットのdim.に重なるため、響きを受け継ぐ意識が自然と生まれる。

また、第8小節ではクラリネットが前の小節からのA音をタイで繋げる箇所、チェロが1オクターヴ下のA音で

重なる。同音で重なり響きが増すことで、クラリネットは1拍目の重みをより感じる。チェロは、第7小節から全音符で伸ばされたA音の響きに同調する意識を持つ。同音で生まれる意識は、音色の同調と共に、自らが弾いている感覚をもたらすと言える。

短い挿入部へ移る第9小節では、クラリネットとチェロ対ピアノが同音の開始音で応答する形が取られる。場面が移り変わる始まりで同音が用いられることで、奏者は他楽器の音色の響きに集中する。その後第15小節からの新しい旋律は、後半の第37小節でクラリネットとチェロのユニゾンによって推進力を増し展開される。（譜例2）

譜例 2

第15小節では *p* でピアノとチェロによる旋律であったが、第37小節では、*espress.* の指示を得たクラリネットとチェロのユニゾンが情熱的に旋律を展開させる。直前の第36小節では、チェロとクラリネットが第35小節からの *cresc.* でD音にfに達する。ここではチェロが旋律を担っているが、そのフレーズで重みがかかるD音にクラリネットが同音で重なることでより華やかな響きを加える。このD音は第2楽章間でクラリネットの最高音である。また、クラリネットはタイで第36小節1拍目と繋がっているため、チェロによって1拍目を踏み込み、第36小節で [D-Fis] と下行しチェロとクラリネットによる旋律へと変わる。同音の重なりによって旋律ラインに加わったのである。

第36小節2拍目のクラリネットとチェロの [Fis-A] には裏拍でピアノが同音となり、楽器の交換が行われている。ピアノを支えるクラリネットとチェロは、第36小節4拍目裏でピアノのA音と同音になることで、対旋律の受け渡しも同様であることが分かる。そして、クラリネットとチェロのユニゾンは第37小節からの新たな旋律の開始音へ続くことで、スムーズな移行を可能としている。

そのユニゾンの旋律には、第39小節からピアノがチェロの3度音程下で旋律に加わり、クラリネットが応答する。ピアノの開始音と同音で始まることで関連性を生み、4拍目ではクラリネットへ旋律が移る。3つの楽器で *cresc.* を継続し、第40小節1拍目でクラリネットのみがfに到達する。（譜例3）

譜例 3

チェロとピアノに8分休符が置かれる事により、*f*のクラリネットのD音は強調され、緊張感を持った響きで旋律を受け継ぐ。ここでは、それまで旋律を担っていたチェロから同音での受け渡しは行われず、第39小節2拍目からのピアノの旋律の繰り返しで、チェロからクラリネットへの旋律の入れ替えが行われている。この応答の形は、第15小節での展開と同様である。旋律の受け渡しは、直前の旋律の最終音と次の旋律の開始音を同音で合わせる事の他に同じ音列を繰り返す事により、音色の異なる楽器での旋律ラインの構成に関連性を持たせている。

第40小節のクラリネットに、チェロとピアノが不安感を増長させるような16分音符の動きで応答を行い、第40小節4拍目からの終止形でA-Durに転調する。それまで16分音符でピアノと動きを共にしていたチェロは、第41小節1拍目でピアノに同音となって動きを止める。これまでも他楽器間でフレーズの開始音と最終音を同音で重なる箇所が多くあったが、その方法で音色や音質の響きを受け渡していると考えられる。第41小節2拍目裏では、ピアノとチェロの旋律の交換が同音で行われる。（譜例4）

譜例4

旋律ラインは同音を用いて、ピアノ→チェロ→クラリネット→クラリネット&チェロと1小節間で楽器の入れ替えが行われている事がわかる。4拍目裏のクラリネットとチェロのA音の下では、ピアノの高音域での[Fis-G]が16分音符の動きで応答し、第42小節1拍目に3つの楽器全てがA音で重なる。同音である事で、異なる音色の楽器であっても違和感なく旋律ラインの一つに溶け込むのである。

【3楽章】Andantino grazioso イ長調 4分の3拍子 2つのトリオを持つレントラー風の間奏曲

形式は、2つのトリオを挟む為ロンド形式に近い。レントラー風（オーストリア、バイエルン、ボヘミア地方で行われた田舎風のゆっくりしたワルツ¹⁸⁾の要素をもつ。第3楽章においては、第1小節～第24小節までの主題提示部分、第1トリオへの移行部分となる第41小節～第49小節、旋律の入れ替えを伴う第64小節～第72小節までを抜粋し、考察を行う。

チェロの軽やかなピッツィカートと共にクラリネットがアウフタクトで誘い出すように主題を歌い始める（譜例5）。第2楽章の終わりでピアノが高音のD音までのアルペジオによって穏やかな光が差し込むように曲を終えると、第3楽章では第2楽章の属調のA-Durで、ゆったりとしたワルツが始まる。

譜例 5

第1小節から続くチェロのピッツィカートは、第13小節、第14小節と2回繰り返されるクラリネットの [Fis-Dis-E] に誘い出されるように、第15小節アウフタクトでクラリネットと音列を組み替えて旋律ラインに加わる。クラリネットとピアノが上昇しながら展開する主題にチェロは弓を使って加わり、伸びやかに対旋律を奏でる。第17小節1拍目、第18小節1拍目ではピアノとチェロが同音で重なり、第17小節3拍目、第19小節3拍目ではピアノとクラリネットが同音となる。(譜例6)

譜例 6

第17小節3拍目にクラリネットが同音でピアノのタイと重なる事で、ピアノでは困難な音の膨らみが可能となる。第21小節1拍目でピアノとクラリネットがE音で重なり、以降クラリネットとピアノのバスで保持され、クラリネットは、E音を軸に [Gis-A-Ais-H] と半音で *cresc.* を伴い上昇する。ピアノはクラリネットのE音に重なる事で、旋律ラインを構成する一部として響きを重ねる意識が生まれ、8分音符を弾力のある動きで奏でる。第23小節からのヘミオラで速度を増すと、ピアノに旋律が移るタイミングで全ての楽器に突然 *p* の指示が置かれる。第2楽章冒頭のような緊張感が奏者に生まれ、タイミングや音量、音質を合わせる為の集中が高まる。それまで旋律を奏でていたクラリネットは、ピアノのバス音と同音で重なり、響きの受け渡しが行われている事がわかる。

第41小節1拍目でピアノとクラリネットがCis音で重なり、3つの楽器全てに改めて *p* の表示が記される。(譜例7)。

譜例 7

譜例 7 の楽譜は、ピアノとクラリネットのパートを示しています。メロディはクラリネットが担当し、ピアノは和声的サポートとリズムを担っています。楽譜には、39、45、48 小節の番号が示されています。クラリネットのメロディは半音階的進行を示し、ピアノはそれを支える和音とリズムパターンを提供しています。

ピアノ以外のクラリネットとチェロは、クラリネットとピアノの同音をきっかけに動きを止めるような付点 2 分音符の半音進行となる。同音に集合する事で音の響きが単声になる部分生まれ、音色を同調させている。

クラリネットは第42小節から半音で下行し始め、第45小節の1拍目で、響きを止めるクラリネットと、上行を始めるピアノがCis音で重なる。ピアノがクラリネットの響きを吸収する形となる。第48小節3拍目から開始するクラリネットの旋律へは、Gis音の重なりで交換が行われる。第1トリオでは一本の旋律に同音を用い、ピアノ対クラリネットとチェロで流れを構成する。(譜例8)

譜例 8

譜例 8 の楽譜は、ピアノ、クラリネット、チェロのパートを示しています。メロディはクラリネットとチェロが交互に担当し、ピアノは和声的サポートとリズムを担っています。楽譜には、59、61、62、63、64 小節の番号が示されています。クラリネットとチェロの間には、同音の集合をきっかけとしたフレーズ交換が行われます。

交互に応答する対話の形式では、同じ音列を繰り返すことでより密接な連携が感じられ、細かな楽器の入れ替えて旋律を形成している中では、同音での集合をきっかけとしてフレーズをまとめている。

第59小節3拍目でクラリネットに応答するチェロは、1拍目のクラリネットのGis音を引き継ぎ [Gis-Fis-Cis] と続く。同様に第61小節チェロのFis音を受け継ぎ、クラリネットは第61小節3拍目で [Fis-E-Dis-Cis] と応答する。チェロは、第61小節3拍目でクラリネットの旋律の最後のCis音が終わる前に、クラリネットの旋律をなぞった形で [E-Dis-Cis] と覆いかぶさるように重なる。第62小節3拍目のクラリネットも同様にチェロの [Dis-Cis] を引き継ぐ。第63小節3拍目でクラリネットとチェロがGis音で同音になり、旋律はチェロへ戻る。チェロは第64小節で [Gis-Dis] と跳躍し、直前のクラリネットの開始音であったDis音に回帰する。対話形式であった旋律は、第61小節からクラリネットとチェロで [Fis-E-Dis-E-Dis-Cis-Dis-A-Gis-Dis-Cis] と一本の旋律ラインを形成していることがわかる。

この旋律の交換は以降も続き、それまで伴奏形式であったピアノが、第64小節3拍目のチェロのCis音と同音になり旋律に加わる。構成を変えるが、同音や同音列での受け渡しは同様である。

主題の提示部分において、第1楽章や第2楽章のように頻繁に同音を用いての旋律の入れ替えは行われていない。しかし、対旋律に加わる際や、旋律そのものの受け渡しの際に、同音の重なりが見られた。また、それぞれの楽器が対等の立場でありながら、協調して旋律を奏でる際にもその傾向がみられる。

【第4楽章】 Allegro イ短調 4分の2拍子（8分の6拍子） ソナタ形式

ハンガリー的な雰囲気を感じさせる力強い舞曲。第3楽章の同主調のイ短調である。第3楽章と同様にアウフタクトを用いた旋律だが、第3楽章の柔らかなアウフタクトとは対称的に、男性的で力強い。第4楽章では、第1小節～第2主題に入る第37小節までを抜粋し、考察を行う。

冒頭、チェロが決意を持って踏み出すような旋律を提示し、ピアノの右手が裏拍から同音形をなぞる。ピアノの左手での、弾力のある低音からのオクターヴの動きがチェロの旋律を前進させる。（譜例9）

譜例9

冒頭から第4小節までチェロの旋律を追いかけるピアノの右手は、リズム形を変形させた主題が置かれている事がわかる。前半4小節フレーズの最終音の第5小節1拍目のE音でチェロとピアノは同音で重なる事をきっかけに、後半の4小節フレーズをチェロとピアノが対等に旋律を形成する。第5小節1拍目のE音はチェロと、ピアノのバスに同時に低音のE音が置かれている。ピアノは、1拍目の低音のE音から[E-E-Gis-E]と16分音符で即座に上昇し、後半のフレーズの開始音であるE音に到達するが、駆け上がるように上昇するピアノの開始音と到達音が同音である事によって、チェロのオクターヴ跳躍に、より躍動感を与える。

第5小節2拍目からは2小節間のfと2小節間のpとなる。E音を中心としたチェロの2度音程上行下行の動きは、第9小節でピアノが受け継ぐ。このチェロとピアノによるE音の繰り返しに呼び込まれるように、第8小節からクラリネットが主題を提示する。冒頭のチェロと同じE音から始まるが、第5小節からチェロとピアノでE音が繰り返されることで、直前までの流れと関連性が生まれる。それによって、自然な流れでの旋律の交換を可能とする。ここでは雰囲気が一変し、丁寧に歩み進める柔らかな旋律ラインが響き始める。

8小節フレーズの最後2小節間はfのまま第17小節からの経過部へ向かう。クラリネットの音域がこれまでのフレーズの中で最も高いA音からの下行で歌われるなどの要因で、第7小節での不安感や緊張感から解き放たれる。（譜例10）

譜例10

第17小節1拍目で、クラリネットのフレーズの最終音のE音とピアノの旋律の開始音であるE音が重なり、他楽章と同じ受け渡しの効果をもたらす。1拍目でピアノがE音を伸ばす裏では、チェロが同じくE音からピアノに応答する。響きの中に同音で重なるように始まる応答も、これまでの楽章と同様の形式である。第17小節からピアノとチェロとの二重奏が続き、クラリネットが第21小節からピアノと同じ旋律を引き継ぎ歌い始める。第4楽章ではここまで、フレーズの入れ替えや場面転換の際に3つの楽器全てが同音で揃う箇所はなく、第21小節1拍目で初めて3つの楽器全てがE音で集合する。クラリネットの旋律にチェロとピアノが同音を重なることで、E音の発音がより輪郭のはっきりとした音質になり、16分音符の掛け合いを軽やかに聴かせる。(譜例11)

譜例11

第25小節1拍目でクラリネットがH音でフレーズを終えると休符になり、第13小節と同様の形が現れて、ピアノの低音からの上行形に誘われたチェロに旋律が移る。同音の受け継ぎや重なりはないが、第26小節で、ピアノの低音のE音からの上昇がチェロへ連動している。第26小節1拍目のチェロはタイである。他楽章と同様にタイの裏側で他楽器が同音で重なることで、拍感をもたらし旋律に推進力を与えている。

第18小節のピアノの旋律を用いて始まるチェロが、これまで下行線を辿っていた音形を3度音程上行、2度音程上行で発展的に展開後、第29小節でピアノへ旋律が移行する。

ここでは同音の受け継ぎが成され、第29小節1拍目のチェロのE音はピアノの左手と同音である。解き放たれたように響くチェロに触発されたピアノが、チェロのE音から2オクターヴ跳躍してE音で旋律を受け継ぐ。(譜例12)

譜例12

ピアノの旋律を駆り立てるような *f* の16分音符は、クラリネットとチェロのユニゾンとなり切迫感をもたせている。その後16分音符の動きは、第31小節から同音列を用いて、旋律の重ね合いが行われる。

第31小節1拍目のクラリネットとチェロの [C-H-A-C] の最後のC音にピアノがE音で重なる。ピアノはクラリネットとチェロの [C-H-A-C] にE音のアウトタクトを加え、旋律をなぞる形で16分音符の流れを受け継ぐ。受け継ぐ直前の旋律を繰り返すことで、旋律の裏側にあった16分音符の動きが、主旋律へと移行していることがわかる。3回目となる第33小節2拍目のピアノは、付点リズムを用いた [E-Fis-Gis] が無くなり、以降、

sf を伴って断片的に繰り返される。スタッカートと *sf* を用いる事で、より切迫感を増し *f* のまま e-moll の属七和音で終止する。第37小節1拍目の左手のH音は、ピアノの下行形の最終到達音である。これまでの流れをせき止めるように充足感に満ちた響きとなるH音は、チェロの旋律の開始音に続く。直前までの疾走感は失われ、e-moll で哀愁漂う優美な第2主題となる。しかし、同音となるH音を用いる事で、それまでの流れとの関連性が生まれる効果をもたらしている。(譜例13)

譜例13

第38小節1拍目で休符が置かれたピアノは、1拍目のチェロのH音を保つように2拍目からH音を保持する。その後も1拍目の休符は第43小節まで続く。チェロから始まり、ピアノは最小限の音数でハーモニーを付けている点で第1楽章の提示部での第2主題と共通する。

IV. まとめ

演奏者は作曲家の意図を楽譜から読み取り、演奏するものである。室内楽では、何人かの奏者でその過程を踏むため、それぞれが感じる楽譜からの分析を擦り合わせ、方向性を定めてゆく。音色が倍音の重なりによって形成される

ように、室内楽においても楽器間の響きの調和によって豊かな音色が生まれる。

Op.114における同音や同音列の重なりは、そのための一つの動機となっていると考えられる。音の響きに対し関心が高い¹⁹と言われるブラームスは、異なる楽器が音の響きを合わせる為に同音を用いていると言える。ブラームスが求めた響きの調和を数値で表す事は難しいが、奏者を導く手掛かりを作曲者は楽譜に示している。Op.8や他のブラームスのピアノ付きの室内楽において、多くの場合ピアノは、他のパートの音を含み他楽器とのユニゾンも多く行われ、響きに厚みを持たせる効果をもたらす。モーツァルトやベートーヴェンのピアノ三重奏などにおいても、ピアノは、全体の中に融合する響きというよりも、ピアノを中心とした協奏的意味合いが強いと言えるだろう。前述した「音質は弦や管と融合しない打弦音であるため、合奏は融一より対立的」²⁰という鍵盤楽器の特性のために、ピアノ対他の楽器という位置関係の構図が多く見られる。しかし、ブラームスの室内楽におけるピアノは、他楽器と音を混ぜ合わせた豊かな音色を作り出すためのものである。それらの音の重なりが、ブラームス特有の深みのある響きを奏者と聴衆に感じさせると考える。

ブラームスの書法である旋律の細かな交換は、一つの旋律ラインの中で多彩な音色を実現するものである。同音や同音列での引き継ぎを行う事により、異なる楽器間で1小節の間にいくつも入れ替えを行う場合にも、豊かな響きでなだらかな旋律ラインを形成する。また、対旋律や伴奏への移行も、他楽器へ引き継いだ旋律を自らが弾き続けている意識が高まることで、響きに一体感が生まれるのである。ブラームスが用いたそれらの方法は、旋律を渡す側も受ける側も、一つの旋律ラインの中に自然に組み込まれる意識を与えた。

ブラームスが求めた室内楽の響きは、楽器間の共鳴を伴う響きを重ねることに他ならない。ブラームスは対等な立場で3つの楽器を扱い、楽器間の音色の調和を求めた。倍音の重なりから形成される楽器ごとの音色に対応し、響きのバランスを取る意識が作品の構築を鮮やかにしている。奏者は耳を研ぎ澄まし、拍感を合わせるだけではなく、倍音が共鳴する響きの融合を求め紡ぎ続けることこそが、室内楽の真髄である。

V. 文 献

- 1) デートレフ・クラウス著、岡美智子訳『ブラームスのピアノ音楽——演奏と解釈——』ムジカノーヴァ p.75
- 2) デートレフ・クラウス著、岡美智子訳『ブラームスのピアノ音楽——演奏と解釈——』ムジカノーヴァ p.76
- 3) ブラームス/音楽之友社編（1993）『ブラームス』作曲家別名曲解説ライブラリー⑦音楽之友社 p.261.
- 4) 同上
- 5) I. キース著、原田宏司訳（1981）『ブラームス/室内楽』東芝EMI音楽出版 p.104.
- 6) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1999、「楽音」の項、p.129.
- 7) 金城啓一（2001）「Investigation 物理と課題研究：音の学習と実践例」東京学芸大学附属学校研究紀要、28：pp.100-116.
- 8) 同上
- 9) 大村優華、猪本修（2019）「音叉を用いた音色に関する実験教材の開発」日本科学教育学会研究会研究報告、33(7)、pp.17-20
- 10) 前掲4)
- 11) 前掲4)
- 12) 前掲4)
- 13) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1999、「室内楽」の項、p.257.
- 14) 同上
- 15) 前項13)

16) 前項13)

17) 前項13)

18) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1999、「レントラー」の項、p.613.

18) デートレフ・クラウス著、岡美智子訳『ブラームスのピアノ音楽——演奏と解釈——』ムジカノーヴァ p.77

19) 『新音楽辞典 楽語』音楽之友社、1999、「レントラー」の項、p.613.]

20) 前項13)

- 西原稔著（2006）『ブラームス』（作曲家・人と作品シリーズ）音楽之友社.
- 門馬直美著（1965）『ブラームス』（大音楽家人と作品）音楽之友社.
- 渡辺茂著（1995）『ブラームス古典への回帰、その光と翳』芸術現代社.
- 日本ブラームス協会編（1997）『ブラームスの「実像」回想録、交遊録、探訪記にみる作曲家の素顔』音楽之友社.
- クリスティアン・マルティン・シュミット著江口直光訳（2017）『ブラームスとその時代』（大作曲家とその時代シリーズ）西村書店.
- ピエロ・ラッターリーノ、ガイド・サルヴェッティ、ルーベンス・テデスキ著 黒木弘子、小畑朋子、蓑田洋子訳（1990）『ロマン派の巨星：リスト：ブラームス：チャイコフスキー』（大作曲家の世界：ファブリ・カラー版：4）音楽之友社.
- Brahms/Klarinetten-trio Op.114. G.Henle.
- 岡本孝慈、河野泰幸、岩淵晴子（2020）「ヨハネス・ブラームスのピアノとクラリネット、ヴィオラ又はヴァイオリンのためのソナタ作品120-1の各版に関する一考察」紀要（50）、1-14、札幌大谷大学.